

## **Os *Croquis parisiens* de Joris-Karl Huysmans. Ou quando a literatura se torna pintura**

Leila de Aguiar Costa\*

### RESUMO:

Os *Croquis parisiens*, publicados em 1880, dão a ler e a ver, graças ao diálogo entre o poético e o pictórico, cenas da vida cotidiana, povoada por uma diversidade de tipos — com suas obsessões — e de lugares — dos mais comuns aos mais bizarros. É objetivo deste artigo revelar o *motus* poético do texto de Huysmans, em sua estreita relação com o pictural, a ponto de ser possível falar da escrita huysmansiana como de uma literatura abertamente pictórica.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Croquis* textual; Literatura pictórica; Pictorialidade; Olhar; Modernidade

### ABSTRACT:

Huysmans' *Croquis parisiens*, published in 1880, because of the dialogue between its poetical and pictorial dimensions, enable readers to both read and see scenes of daily life, populated with a diversity of types — with their specific obsessions — and of places — from the most common to the most bizarre. The aim of this paper is to disclose the poetical *motus* of Huysmans' text in its close relation to the pictorial dimension, to the point of being possible to speak of his writing as of an openly pictorial literature.

**KEYWORDS:** Textual *Croquis*; Pictorial Literature; Pictoriality; Sight; Modernity

---

\* Doutora em *Sciences du Langage* pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris/França. Professora Adjunta II do Departamento de Letras/área de Estudos Literários, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo-EFLCH/UNIFESP, Guarulhos, São Paulo - Brasil, leila.aguiar@unifesp.br.

## 1 Literatura, cor, *coloris*

Em 1874, surge na cena literária parisiense o volume intitulado *Le Drageoir à Epices*, de Joris Karl Huysmans. Seu tio, Constant, enuncia em correspondência uma definição precisa, justa, apropriada da escrita que ali se oferece; tal definição valerá para toda a produção literária e para toda a produção crítica – entenda-se, de crítica de arte – de Huysmans:

Ao escrever, desejais despertar com a ajuda das palavras os mesmos sentimentos que um amante de quadros experimenta quando está diante de uma página pintada.

Amais as cores brilhantes com seus reflexos quentes, sua luz intensa, as sombras fortes e a harmonia vaporosa. Vossas páginas escritas são páginas pintadas com palavras (BULLETIN, 1930, P.78-79)<sup>1</sup>.

Tudo está aí dito sobre a escrita de Huysmans: é ele escritor-pintor e seus textos são verdadeiros quadros. Talvez fosse o caso de se suprimir o metonímico “como” e simplesmente afirmar que seus textos são quadros. Não por acaso é comum afirmar a respeito do procedimento escritural huysmansiano que o que se põe ali em movimento o faz à maneira da pintura. Trata-se, pois, de uma literatura pictórica, feita com imagens. Literatura essencialmente visual cuja marca última é, faça-se a interrogação, a picturalidade e que deve ser lida como uma literatura do olhar.

É então inegável que em Huysmans constrói-se uma espécie bastante peculiar de Retórica – ou mesmo de Poética – plástica, conformada na palavra cujos resultados conduzem à ampliação dos limites do verbal, dos signos verbais. Huysmans (re)inventaria a pintura para realizar particular composição com a palavra. Nesse sentido, entendida como pintura poética ou como ficção pictórica, a picturalidade em Huysmans é essencialmente emoldurada e norteada pela cor. Não surpreende então que se trate de um romancista considerado grande colorista – qualidade, aliás, a que se referia Constant em sua epístola. A cor, com seu caráter insurrecional face à tradição pictórica oficial, é uma das armas simbólicas, talvez a mais relevante, que Huysmans

---

1 “Vous voulez en écrivant éveiller à l’aide des mots les mêmes sentiments qu’un amateur de tableaux éprouve quand il est devant une page peinte.

Vous aimez les couleurs brillantes avec leurs reflets chauds, leur lumière intense, les ombres fortes et l’harmonie vaporeuse. Vos pages écrites sont des pages peintes avec des mots ».

empresta da pintura. Quiçá ainda porque a cor, desde o século XVII e sua célebre *Querelle du coloris et du dessin*, represente a verdadeira pintura.

Nesse sentido, impõe-se aqui um *excursus* teórico-temático incontornável para a compreensão da textualidade huysmansiana marcada pela picturalidade. Vejamos, então, a contenda segundo uma perspectiva diacrônica. O debate, matizado de embate, sobre o *coloris* e seu adversário, o desenho, origina-se no Quinhentos italiano. Escritores como Ludovico Dolce e Lomazzo defendiam que a arte da cor era extremamente mais importante que a exatidão do desenho. Segundo eles, a cor torna os objetos como que dotados de alma e de vida. É graças a ela que se pode pintar a carne, representar o movimento, criar a ilusão do vivo. Ainda: é ela que está na origem do prazer experimentado pelo espectador diante de um quadro. Eis porque o colorido (e a cor) inscrever-se-ia no registro do *pathos* do sensível. O desenho, contrariamente, segundo seus defensores, é atividade que procede do intelecto, que remete sempre à ordem de um projeto. O desenho não é matéria, nem corpo, tampouco acidente – todos atributos da cor. Ele é, sim, forma, concepção, ideia, regra, finalidade. Trata-se, por conseguinte, e ainda na chave do encômio, de atividade superior do intelecto.

O debate prolonga-se na França e veste-se de franca polêmica e de violento antagonismo. Principia em 1660 e se estenderá por cerca de 40 anos. Ele opõe *poussinistas* (defensores do desenho) a *rubenistas* (partidários da cor). Os primeiros defendiam uma concepção da pintura legitimada e autorizada pela Academia Real de Pintura e de Escultura, comandada por Colbert e por Charles Lebrun, *Le Premier Peintre*. Não surpreende que na base da defesa do desenho se encontre a doutrina oficial de uma Academia que se propunha uma tripla finalidade: pedagógica, teórica e política. E apenas ao desenho se atribuíam competências para assegurar tal tríade. Inicialmente, porque somente o desenho pode se submeter às condições de um aprendizado escolar, em razão de uma prática que obedece a regras – a cor, ao contrário, escapa a qualquer regra e a qualquer regulamentação. Em segundo lugar, a arte do desenho pode ser descrita em termos de harmonia, imitação e invenção, o que possibilita a formação de um conceito baseado em critérios comuns – e tal perspectiva acomodava-se perfeitamente à pretensão da Academia de se ocupar das ciências de reflexão sobre as artes da pintura e da escultura. Por fim, porque o desenho transforma o relato em imagem, a história em quadro ou, segundo os termos seiscentistas, narra com um pincel. Nesse sentido, o desenho está apto para servir ao político que aqui se expressa na

supremacia do quadro histórico – que atua no registro encomiástico do reinado de Louis XIV, sob a batuta de Charles Le Brun.

O embate entre defensores do desenho e partidários da cor anima as sessões da Academia Real de Pintura e de Escultura. São paradigmáticas as conferências de Philippe de Champaigne, de Gabriel Blanchard e de Roger Piles; todas as três oferecem à disputa suas balizas fundamentais. Vejamos, então, de modo breve, como tais teóricos envolvem-se no debate.

Em junho de 1671, Champaigne profere a conferência intitulada “Sobre a Virgem, o Menino Jesus e São João Batista, de Ticiano”. Ali, tudo aponta para a severa censura da cor que não passaria de bela aparência. Eleger a cor como elemento principal da composição pictórica significa

enganar-se a si mesmo, trata-se de escolher um belo corpo, de deixar-se ofuscar por seu brilho e de não se dedicar devidamente ao que deve animar esta bela aparência, que só não sobrevive, mesmo que seja bela, porque a beleza de um corpo em nada contribui para sua vida se a alma e o espírito não a animam (CHAMPAIGNE, 1996, p. 205)<sup>2</sup>.

Champaigne não faz então senão considerar a arte da cor como um « *beaufaire* », que não se fundamenta em um saber, mas apenas em uma habilidade de execução. À cor, pois, apenas o “belo brilho exterior que comove o coração” (CHAMPAIGNE, 1996, p. 205). Em defesa, pois, do desenho, Champaigne acusa o *coloris* de ser um “obstáculo visível e um perigo inevitável para o verdadeiro escopo da pintura” (CHAMPAIGNE, 1996, p. 205).

Louis-Gabriel Blanchard, em conferência de perspectiva bastante diversa, intitulada “Sur le mérite de la couleur” e proferida em novembro de 1671 aponta para aquilo que constitui os fins próprios da pintura: “O pintor é apenas pintor porque ele emprega cores capazes de seduzir os olhos e de imitar a natureza” (BLANCHARD, 1996, p. 209). Blanchard enuncia, aliás – e dando mostras de grande habilidade persuasiva –, que a pintura se divide em três partes: “Invenção, Desenho e Cor”. A baliza retórica de que se serve é astuciosa, pois garante à Corum papel de destaque na arte pictórica. Ela torna-se a “diferença específica”, é ela quem “faz o pintor e o torna

---

<sup>2</sup> « *se tromper soi-même, c'est choisir un beau corps, se laisser éblouir de son éclat et ne se pas mettre assez en peine de ce qui doit animer cette belle apparence, qui ne peut subsister seule, quelque beauté qu'elle puisse avoir, parce que la beauté d'un corps ne fait rien à sa vie, si l'âme et l'esprit ne l'animent* ».

diferente de todos os outros” (BLANCHARD, 1996, p. 211). Ainda, e de modo mais relevante, e que concede à Cor foros de autoridade:

É comum ao pintor e a todos aqueles cujo ofício é as belas-artes imitar a natureza: ele, assim como o escultor e o cinzelador, desenha; mas ele não é pintor senão pela cor, de modo que é razoável dizer que este último é o pintor mais sábio (BLANCHARD, 1996, p. 212)<sup>3</sup>.

O melhor pintor é aquele que melhor domina a cor, a que Blanchard atribui o epíteto “bela feiticeira” (BLANCHARD, 1996, p. 213). Ou, ainda, é melhor pintor – e não escultor ou gravurista – essencialmente o colorista. O que então se vê aqui, e não se hesite em afirmá-lo, é a proposta de uma nova retórica, que rivaliza com a retórica do desenho.

Finalmente, Roger de Piles, que publica em 1668 uma tradução francesa, intitulada “L’Art de la peinture”, de um poema latino, “De arte gráfica”, de Charles Alphonse Du Fresnoy. Neste poema, a “cromática” é definida – e defendida – como a alma e a perfeição da pintura. Neste tocante, Piles, à semelhança de Blanchard, entende o colorido como traço distintivo da pintura e, igualmente, fonte do prazer específico que o espectador experimenta diante de quadros.

A importância das intervenções de Piles reside no fato de ter assegurado ao *coloris* seu lugar na arte pictórica, atribuindo-lhe uma estética original, estética do prazer e da sedução. Não por acaso ele publica, em 1708, o que é considerado o resumo da doutrina artística do século XVII: seu *Cours de peinture par principes*. Em hábil crítico, Piles exercita-se em um raciocínio aristotélico que terá como fim apregoar a superioridade do *coloris* e da cor sobre o desenho – como claramente se notará, Piles serve-se aqui do método de definição por gênero e diferença específica:

O pintor, para ser um perfeito imitador da natureza, provido do hábito de um excelente desenho, como nós o supomos, deve considerar a cor como seu objeto principal, pois que ele não olha esta mesma natureza senão como imitável, pois que ela não lhe é imitável senão porque ela é visível, e que ela não é visível senão porque ela é colorida. Parece-me, pois, que se pode considerar o *coloris* como a diferença da Pintura, e o desenho como seu gênero (PILES, 1989, p. 152)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> “Le peintre a de commun avec tous ceux qui font profession des beaux-arts qu’il imite la nature, avec le sculpteur et les graveurs qu’il dessine, et n’est peintre que par la couleur, de sorte que l’on peut raisonnablement dire que celui-là est le plus savant peintre”.

<sup>4</sup> “Le Peintre qui est un parfait imitateur de la nature, pourvu de l’habitude d’un excellent dessin, comme nous le supposons, doit considérer la couleur comme son objet principal, puisqu’il ne regarde cette même

A nova teoria da pintura por ele formulada tem como pedra angular o elogio da maquiagem (*fard*). Seu mote é Rubens e dele se serve para concluir que “a pintura é tão somente maquiagem, que está em sua essência enganar, e que o maior enganador nesta arte é o mais eminente Pintor” (PILES, 1989, p. 169).

Como se percebe, do Renascimento ao século XVIII, os esforços concentraram-se em outorgar ao *coloris* e à cor um lugar e um papel de destaque. Os mesmos esforços percorrem o século XIX, quando, além disso, cor e *coloris* serão até mesmo assumidos como ideal da arte pictórica.

O triunfo da cor matizará então boa parte da produção oitocentista literária. Em início do século, Stendhal, em seu *Salon* de 1824, insurge-se contra o que considera o “século desenhador”, contra aqueles “artistas que pensam ser grandes pintores porque eles desenham corretamente grandes figuras nuas” (STENDHAL, 2002, p.94-95). Diderot, no século XVIII, não se expressara diferentemente. Em seu *Essais sur la Peinture*, no texto “Mes petites idées sur la couleur”, ele afirma :

Não se tem falta de excelentes desenhadores; há poucos grandes coloristas. O mesmo se dá em literatura. Cem frios lógicos para um grande orador. Dez grandes oradores para um poeta sublime [...] O verdadeiro, o grande colorista é aquele que assumiu o tom da natureza e os objetos bem iluminados (DIDEROT, 1996, p.472; p.475)<sup>5</sup>.

Stendhal, voltando ao Oitocentos, chega mesmo a afirmar, ele, admirador da arte italiana renascentista, que o século XIX, em seus primórdios, “matou o *coloris*” (STENDHAL, 2002, p. 141). Não por acaso, ele recomenda a todo jovem artista oitocentista passar algum tempo na Itália e, mais precisamente, em Veneza (terra de Dolce), onde se tem “o sentimento da cor” (STENDHAL, 2002, p. 93). Diga-se, entre parênteses, que nas páginas de Stendhal sobre os salões de pintura oitocentistas parece ecoar aquele sentimento sobre a cor e o *coloris* presentes na teoria de arte de Diderot, cuja ideia sobre o verdadeiro colorista é bastante precisa: é apenas no caos da cor que se reconheceria o que ele denomina “a movimentação do gênio” – em obra e em

---

*nature que comme imitable, qu'elle ne lui est imitable que parce qu'elle est visible, et qu'elle n'est visible que parce qu'elle est colorée.*

*Il me semble donc qu'on peut regarder le coloris comme la différence de la Peinture, et le dessin comme son genre”.*

<sup>5</sup> “*On ne manque pas d'excellents dessinateurs ; il y a peu de grands coloristes. Il en est de même en littérature. Cent froids logiciens pour un grand orateur. Dix grands orateurs pour un poète sublime [...] Le vrai, le grand coloriste c'est celui qui a pris le ton de la nature et des objets bien éclairés ”.*

exercício no ateliê do artista. A passagem de “Mes petites idées sur la couleur” merece ser citada na íntegra :

Aquele que tem o sentimento vivo da cor não desprega seus olhos de sua tela; sua boca está entreaberta, ele está ofegante; sua paleta é a imagem do caos. É nesse caos que ele mergulha seu pincel, e dele retira a obra da criação. Assim como os pássaros e as nuances que compõem sua plumagem; e as flores e seu aveludado; e as árvores e seus diferentes verdes; e o azul do céu e o vapor das águas que os desbota; e os animais e os longos pelos, e as manchas variadas de sua pele, e o fogo que brilham em seus olhos. Ele levanta-se, afasta-se, lança um olhar à sua obra. Volta a sentar-se, e vereis nascer a carne, a trama, o veludo, o damas, o tafetá, a musseline, o pano, a grosseira roupa branca, o tecido grosseiro; vereis a pera amarela e madura cair da árvore, e a uva verde presa à cepa” (DIDEROT, 1996, p.473)<sup>6</sup>.

Em Stendhal, leitor de Diderot, em eco à defesa do *coloris*, e do *coloris* à maneira da pintura seiscentista italiana, reconhece-se a apologia da cor como marca primeira de uma pintura dos hábitos da alma. O *coloris* e sua nuance, o *chiaro-scuro*, são procedimentos pictóricos capazes de conferir à representação passional delicadas e profundas emoções. É, pois, toda a questão da expressão da pintura que se faz presente em Stendhal e, se se preferir, da retórica pictórica dos afetos. Na origem de tal retórica, Diderot, uma vez mais, pois que, segundo seus termos, “é o desenho que dá forma aos seres ; é a cor que lhes dá vida” (DIDEROT, 1996, p. 472).

Em meados do século, Baudelaire. Baudelaire que não se pronunciará de modo diverso. Seu *Salon* de 1846, intitulado “De la couleur”, abre-se com a descrição de um dia resplandecente, com o que denomina “esta grande sinfonia do dia [...] esta sucessão de melodias, em que a variedade sai sempre do infinito” (BAUDELAIRE, 1968, p. 231). E esta sinfonia não pode ser outra coisa senão a “cor” — “encontramos na cor a harmonia, a melodia e o contraponto” (BAUDELAIRE, 1968, p. 231).

Àquela oposição entre arte do intelecto — desenho — e arte do sensível — *coloris*/cor — também se dedica Baudelaire, embora de modo mais matizado, menos

---

<sup>6</sup> “Celui qui a le sentiment vif de la couleur, a les yeux attachés sur sa toile ; sa bouche est entrouverte, il halète ; sa palette est l’image du chaos. C’est dans ce chaos qu’il trempe son pinceau, et en tire l’oeuvre de la création. Et les oiseaux et les nuances dont leur plumage est teint ; et les fleurs et leur velouté ; et les arbres et leurs différentes verdure ; et l’azur du ciel et la vapeur des eaux qui les ternit ; et les animaux et les longs poils et les taches variées de leur peau, et le feu dont leurs yeux étincellent. Il se lève, il s’éloigne, il jette un coup d’oeil sur son oeuvre. Il se rassied, et vous allez voir naître la chair, le drap, le velours, le damas, le taffetas, la mousseline, la toile, le gros linge, l’étoffe grossière ; vous verrez la poire jaune et mûre tomber de l’arbre, et le raisin vert attaché au cep ”.

dogmático. Talvez por isso mesmo mais preciso, pois que insere tal oposição em um registro de gêneros:

Os coloristas desenhavam como a natureza; suas figuras são naturalmente delimitadas pela luta harmoniosa das massas coloridas. Os puros desenhadores são filósofos e abstracionistas de quintessência. Os coloristas são poetas épicos (BAUDELAIRE, 1968, p. 232)<sup>7</sup>.

Aos “puros desenhadores” não resta tempo para respirar, estar ao ar livre e observar a luz em todos os seus efeitos. Os coloristas, ao contrário, substituem o olhar pela lupa e, graças a ela, todos os meandros da natureza são apreendidos.

## 2 Instantâneos coloridos da vida cotidiana

Após então Stendhal e Baudelaire, Huysmans enfim. Que fecha as reflexões do século XIX sobre a cor e o *coloris*, matizando-as de poético, com os *Croquis parisiens*, narrativas poéticas de épocas diversas, publicadas em jornais e em revistas, e reunidos em 1880 em um único volume. Aquela observação de Constant, observação de valor quase axiomático — “vossas páginas escritas são páginas pintadas com palavras” — serviria de moldura para a compreensão deste volume, não por acaso intitulado *croquis*. O termo é empregado nas artes visuais para se opor à grandiloquente pintura de História, vituperada pelos seiscentistas e por Stendhal. Os *croquis*, ao lado das gravuras, do pastel, da aquarela

forneceram seus contingentes àquele imenso dicionário da vida moderna disseminado nas bibliotecas, nas valises dos amadores de arte e atrás das vidraças nas lojas mais comuns (BAUDELAIRE, 1968, p. 550)<sup>8</sup>.

Aquele que se dedica aos “croquis dos costumes” é, com pertinência, considerado por Baudelaire um

---

<sup>7</sup> “*Les coloristes dessinent comme la nature; leurs figures sont naturellement délimitées par la lutte harmonieuse des masses colorées.*”

*Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstracateurs de quintessence. Les coloristes sont des poètes épiques*”.

<sup>8</sup> “*ont fourni tour à tour leurs contingentes à cet immense dictionnaire de la vie moderne disseminé dans les bibliothèques, dans les cartons des amateurs et derrière les vitres des plus vulgaires boutiques*”.

observador, *flâneur*, filósofo [...] Por vezes é poeta ; de modo mais frequente aproxima-se do romancista e do moralista ; ele é o pintor da circunstância e de tudo o que ela sugere de eterno (BAUDELAIRE, 1968, p. 550)<sup>9</sup>.

A filiação baudelairiana em Huysmans far-se-á de modo bastante claro. Em 1875, por exemplo, é sua a proposta de pintar a vida moderna em um suporte textual que teve vida brevíssima: o único número da revista *La Chronique Illustrée*:

Esperamos expressar o odor acre ou doce, a cor ensurdecida ou vibrante da cidade, fazer enfim, toda semana, o quadro completo, o quadro exato de seus modos fugidios e frívolos, de suas oclusões de um minuto, de suas indiferenças de uma hora, de modo que, se algum escritor desejasse em algum momento fazer para o século XIX o que os irmãos Goncourt fizeram para o século XVIII, representar as fases múltiplas de uma época em seus pequenos detalhes, a *Chronique Illustrée* pudesse ser folheada de maneira útil (*apud* BALDICK, 1975, p.74)<sup>10</sup>.

É precisamente a esta cena da vida contemporânea que se voltará a lupa huysmansiana, assumida em toda exuberância como instrumento poético de um olhar que é essencialmente colorista.

Divididos em seis partes — “Les Folies-Bergère”, “Types de Paris”, “Paysages”, “Petitscoins”, “Natures mortes” e “Fleurs de narines” —, os *Croquis parisiens* buscam surpreender instantâneos de um cotidiano povoado por lugares, coisas e tipos humanos. O escopo de Huysmans, entretanto, é especioso no tocante à composição escritural: ela deve ser o resultado de uma visada por vezes disparatada, por vezes bizarra, nunca comum, mesmo que convoque imagens que pertencem a todo um *topos* do imaginário coletivo. É graças a um processo descritivo que o olhar huysmansiano dos *Croquis* apodera-se do mundo. Ao dele tomar posse, ele o singulariza, especifica-o, dá-lhe consistência e substância, assim como lhe atribui formas particulares. Tudo, então, depende da visão, que passa não apenas por certa racionalidade, mas, essencialmente, pelos sentidos e pelos afetos. E, evidentemente,

<sup>9</sup> “*observateur, flâneur, philosophe [...] Quelquefois il est poète ; plus souvent il se rapproche du romancier et du moraliste ; il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu’elle suggère d’éternel*” .

<sup>10</sup> “*Nous espérons exprimer l’odeur acre ou douce, la couleur assourdie ou vibrante de la ville, faire enfin, chaque semaine, le tableau complet, le tableau exact de ses modes fugitives et frivoles, de ses engouement d’une minute, de ses indifférences d’une heure, de telle sorte que, si jamais un jour un écrivain voulait faire pour le dix-neuvième siècle ce que les frères Goncourt ont fait pour le dix-huitième, représenter les phases multiples d’une époque dans ses petits détails, La Chronique Illustrée puisse être feuilletée utilement* ”.

pela imaginação e pelas lembranças. Aliás, são as lembranças que tornam “a breve alegria que o presente inspira [...] mais real e mais amena” (HUYSMANS, 1880, p.18).

Dois serão os *croquis* que deterão nossa atenção. Um e outro lançam sobre o mundo um colorido particular: “Un café”, da série “Petitscoins”; “Les similitudes”, da série “Fleurs de narines”.

O primeiro deles, “Un café”, parece se confundir, *croquis* textual que é, com uma pintura de gênero. À entrada, em traço rápido, desenvolvido, um quadro bastante preciso do “café”, que se quer um “museu de história natural onde se joga e se bebe” (HUYSMANS, 1880, p.77). Em dois parágrafos de abertura, são apresentadas as figuras humanas que frequentam tal espaço e a descrição que delas se faz torna-se ágil panorama da vida social, dos costumes urbanos que se oferecem ao olhar-leitor. Não por acaso é o presente do indicativo que se impõe como tempo verbal: a narração é, neste sentido, contemporânea à escrita, à notação do acontecimento, notação que até este momento se veste de objetividade. Mas, subitamente, o olhar e o olho se detêm sobre o “aspecto da sala” (HUYSMANS, 1880, p.78); “aspecto” que é termo não sem consequência. Ele abre justamente para a aspectualização deste “café” — que logo se compreenderá por que “museu de história natural”... Àquela dimensão objetiva da abertura vem se sobrepor a dimensão subjetiva do olhar descritor. E será a partir de então que o estetismo huysmansiano e sua predileção pelo colorido ganharão a cena textual. Com eles, a procissão de nuances e de cores que se insinua. Como em uma crise febril, em meio àquele caos diderotiano. Abre-se então para o olhar, em meio à extravagância da sala

Duas vitrines de madeira cinza, realçadas com filetes de azul-pálido [que] se erguem ao longo das paredes, repletas de cima a baixo de pássaros empalhados e repintados (HUYSMANS, 1880, p.78)<sup>11</sup>.

Na primeira vitrine, o olhar descobre pássaros de toda espécie: de cisnes com bicos de madeira amarela e cabeças de vermelho sujo a voláteis vestidos com roupagens “cor de moscada e de pimenta” (HUYSMANS, 1880, p.78) e cuja plumagem está horrivelmente fenecida. Não surpreende que todos estes pássaros sejam descritos como “amontoado de tons mornos” (HUYSMANS, 1880, p.79), como um quadro que põe em cena “uma promiscuidade de miséria e de doença” (HUYSMANS, 1880, p.79), ou, mais

<sup>11</sup> “*Deux vitrines aux boiserries grises, rechampies de filets bleu pâle [qui] se dressent le long des murs, bondées du haut en bas, d’oiseaux empaillés et repeints*”.

eloquente ainda, um “aviário de melodrama” (HUYSMANS, 1880,p.79). Vale de passagem notar que a descrição se investe de uma notação subjetiva que atribui qualificativos às coisas descritas. Frente a esta vitrine, uma segunda, desta feita vitrine de horrores:

Aí [...] todo um amontoado de bestas sinistras e feias, grupos de corujas, enterradas sob camadas de poeiras, curvando bicos, enrugando asas cor de acendedor e cinzas, corujas nebulosas, pretensiosamente etiquetadas sob o vocábulo latino ‘Strix nebulosa’, corujas dos Urais, com ares refletidos de cegos, grandes duques com faces astutas e ferozes, corvos melancólicos e abestalhados, *gentlemen* puídos, tremendo sob suas finas indumentárias de plumas negras (HUYSMANS, 1880, p.79-80)<sup>12</sup>.

O procedimento descritivo de Huysmans faz-se evidente: é graças a uma reunião — a um amontoado para empregar o termo do autor — quase que delirante, em que substantivos e adjetivos têm lugar de destaque, que o “cemitério de voláteis” se dá a ver. Trata-se de descrição que passa por um processo classificatório que não apenas nomeia todos os voláteis empalhados das vitrines, como os situa e os qualifica. Seria então pertinente dizer que o procedimento é aqui centrífugo, no sentido em que constrói como que uma rede de significados motivados pelo nome e seu índice. Em seguida, o movimento de abertura torna-se emoldurado por um último olhar que, quase à maneira de uma conclusão de fábula clássica, revelaria a moral de seu *croquis*: é toda a feiura que se revela — “feiura de todas aquelas vestimentas de pássaros” (HUYSMANS, 1880, p. 81). Deste *café-museum* que enfim se descortina como “um Versalhes de pacotilha, um Egito de bugiganga, uma necrópole de voláteis e de homens” (HUYSMANS, 1880, p.81).

Em seguida, “Les Similitudes”. Se em “Un café” o Huysmans colorista insinuava-se por detrás de notações substantivas e adjetivas, aqui é a grande sinfonia baudelairiana das cores que se impõe, embora se recorra ao mesmo movimento centrífugo a abrir a cena ao olhar. Olhar que, sem percebê-lo, vê-se em um teatro — como que em um teatro: “As cortinas ergueram-se e as estranhas belezas que se comprimiam atrás do pano avançaram em minha direção, umas após as outras”

<sup>12</sup> “Là [...] tout un ramas de bêtes sinistres et laides, des groupes de hiboux, ensevelis sous des couches de poussière, courbant des becs en sécateur, fronçant des ailes couleur couleur d’amadou et de centre, des chouettes nébuleuses, prétentieusement étiquetées sous le vocable latin ‘Strix nebulosa’, des chouettes de l’Oural, avec des airs réfléchis d’aveugles, des grands ducs aux faces narquoises et féroces, des corbeaux mélancoliques et abêtis, des gentlemens râpés, grelottant sous leurs minces habits de plumes noires”.

(HUYSMANS, 1880, p. 99). Precedendo às cores, que virão, os odores — representados por figuras femininas — e associados à noite, aos céus e às luas outonais. Todo uma gama de “tepidez vagas, vapores moribundos de heliotrópio e de íris, de verbena e reseda” (HUYSMANS, 1880, p.99).

Subitamente, “*a visão alçou voo*”. A frase huysmansiana é bela, significativa e reveladora. Ela substitui-se àquela “paleta de nuances lascivas ou apaziguadas” (HUYSMANS, 1880, p. 100) — e importa relevar o léxico emprestado da pintura —, uma paleta que se assemelharia àquela imagem do caos, em termos diderotianos, e onde se enfrentam as massas coloridas, em termos baudelairianos. Tudo agora são “tons mais vivos, cores atrevidas” (HUYSMANS, 1880, p.100) que descrevem um quadro que nada tem de elegante: “peso dos ocre, peso dos espessos verdes, densidade dos marrons, tristeza dos cinzas, azulamento negro das ardósias” (HUYSMANS, 1880, p.100). A procissão de cores prosseguirá até a conclusão — que, ver-se-á mais adiante, se quer jocosa. Após as cores ousadas (*enhardies*), uma “marcha triunfal, um deslumbramento de apoteose”; é toda a

exaltação dos vermelhos, do sangue carminado das lacas às flâmulas da capuchinha, aos esplendores gloriosos dos chumbos e dos cinábrios, todo o fausto, todo o avermelhado, todo o brilho dos amarelos, dos cromos pálidos às goma-gutas, aos amarelos de março, aos ocre de ouro, aos cádmium (HUYSMANS, 1880, p.101-102)<sup>13</sup>.

O *coloris do croquis* ganha em seguida em nuance e são as cores primordiais (amarelo, vermelho, azul...) que invadem o quadro. Finalmente, faz-se o caos; tudo se sucede em grande velocidade, como se a descrição perdesse o fôlego e a respiração — a massa colorida baudelairiana ganha uma vez mais a cena da escritura —:

Ao vermelho e ao amarelo sucedeu o laranja; ao amarelo e ao azul, o verde; ao rosa e ao azul, o violeta; mesmo as não-cores, o negro e o branco, apareceram por sua vez e de seus braços enlaçados caiu pesadamente a cor cinza, uma gorda camponesa que um rápido beijo do azul emagreceu e afinou em uma Cidalisa sonhadora: a tonalidade cinza-pérola.

E os tons se fundiam e renasciam diferentes (HUYSMANS, 1880, p.102)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> “*exaltation des rouges, depuis le sang carminé des laques jusqu’aux flambes du capucine, jusqu’aux splendeurs glorieuses des saturnes et des cinabres, tout le fauste, tout le rutillement, tout l’éclat des jaunes, depuis les chromes pâlis jusqu’aux gommés-cuttes, aux jaunes de mars, aux ocre d’or, aux cadmium*”.

<sup>14</sup> “*Au rouge et au jaune succéda l’orange ; au jaune et au bleu le vert ; au rose et au bleu, le violet ; les non-couleurs même, le noir et le blanc, parurent à leur tour et de leurs bras enlacés tomba lourdement la*

Mas, é caso de se perguntar: onde as “similitudes” ? Baudelaire associara à cor, ao *coloris* a música, falando em “harmonia”, “melodia” e “contraponto”. Huysmans, por sua vez, propõe a confusão dos sentidos, visual e olfativo; às cores sempre se associam odores — o *croquis* “Les similitudes” faz parte, relembre-se, da seção intitulada “Fleurs de narines”. Vê-se, então, associadas às cores ousadas, fortes odores — “o sândalo, a havana, a magnólia, os perfumes das crioulas e das negras” (HUYSMANS, 1880, p. 100) —; às tonalidades roseadas e azuladas, os “fluidos ligeiros, os glaciés vaporosos, os aromas acariciantes e sonolentos” (HUYSMANS, 1880, p.100); aos vermelhos sanguinolentos e aos amarelos excessivos, “hálitos furiosos de patchouli e de âmbar, de almíscar e de opópanax” (HUYSMANS, 1880, p.101); às cores primordiais, “os perfumes dos odores compostos, o almíscar-tonkin, a tuberosa, o âmbar” (HUYSMANS, 1880, p.102). E, à confusão das cores, a confusão das essências que perdem igualmente sua definição e origem. Similitudes, ainda, das cores e dos odores com a figura feminina — e não há nada aí de surpreendente. Às belezas de abertura do *croquis* associam-se em uma única fisionomia, “mulheres com fisionomias indecisas, com formas indecisas” (HUYSMANS, 1880, p.99); “belezas banais, de cabelos negros e com pomada, de faces pintadas de vermelho e engessadas de talco, [...] de corpos frouxos e gordos” (HUYSMANS, 1880, p.100-101); “aparições espectrais, [...] mulheres de Edgard Allan Poe e de Baudelaire, das poses atormentadas, dos lábios cruelmente ensanguentados [...] mulheres extraterrestres” (HUYSMANS, 1880, p.101). Cores-odores-feminino que se reúnem enfim em um “incêndio de cores e de perfumes” (HUYSMANS, 1880, p. 102). Incêndio de cores e de perfumes que logo se apaga: aquele olhar diante da cena caótica, cuja visão em certo momento voa e divaga, volta-se ao nada da *res* — ao acordar. Cores-odores feminino ganham então um nome próprio: Icarée. E, conclusão saborosa do *croquis* “Les Similitudes” — e com a qual se conclui este texto, com uma piscadela ao leitor :

Icarée, minha gata, havia levantado sua pata direita e lambia com sua língua rosa seu vestido de pelos ruivos (HUYSMANS, 1880, p.103)<sup>15</sup>.

---

*couleur grise, une grosse pitaude qu'un baiser rapide du bleu dégrossit et affina en une Cydalise rêveuse : la teinte de gris-perle. Et les tons se fondaient et renaissaient différents*”.

<sup>15</sup> “Icarée, ma chatte, avait relevé son caissot de droite et léchait avec sa langue rose sa robe de poils roux”.

## REFERENCIAS

BALDICK, R. *La vie de J.-K.Huysmans*. Paris : Denofil, 1975.

BLANCHARD, Louis-Gabriel. Sur le mérite de la couleur. In : Mérot, Alain (org.). *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Paris : Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, pp.207-213.

BAUDELAIRE, Charles. De la couleur. *Oeuvres complètes*. Paris : Seuil, 1968, pp.230-232.

\_\_\_\_\_. Le peintre de la vie moderne. 2. Le croquis de moeurs. *Oeuvres complètes*. Paris : Seuil, 1968, pp.550.

*BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ JORIS-KARL HUYSMANS*, no.3, janvier 1930.

CHAMPAIGNE, Philippe de. Sur la Vierge à l'Enfant avec saint Jean de Titien. In : Mérot, Alain (org.). *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Paris : Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, pp.204-205.

DIDEROT, Denis. Essais de peinture. II. Mes petites idées sur la couleur. *Oeuvres*, tome IV. Esthétique, Théâtre. Paris : Robert Laffont, 1996, pp.472-477.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Croquis parisiens*. Paris : Henri-Vaton Libraire-Editeur, 1880

PILES, Roger de. *Cours de peinture par principes*. Paris : Gallimard, 1989

STENDHAL. *Salons*. Paris : Gallimard, 2002

*Data de submissão: 10/04/2013*

*Data de aprovação: 16/05/2013*